HOW TO

HOW NOT TO MAKE AN EXHIBITION

—

How not to make an exhibition is an interdisciplinary program designed to encourage active experimentation between audiences, artists and curators, which interrogates the construction of learning in our society in order to question its coercive dimension.

The program is curated by Session 19 of École du Magasin, a professional curatorial program held at Le Magasin — Centre National d'Art Contemporain in Grenoble.

The participants are :
Alissa Firth-Eagland, Sara Fuentes, Sophie Lapalu, Alice Marquaille, Maya Mikelsone, Veronica Valentini.

The artists are :
Christophe André, Fouad Bouchoucha, Bruce High Quality Foundation, Cabello/Carceller, Claire Fontaine, Jean-Baptiste Farkas, Ivars Gravejs, Emilie Ibanez.

COMMENT NE PAS FAIRE D'EXPOSITION

—

Comment ne pas faire d'exposition est un programme interdisciplinaire destiné à encourager l'expérimentation active des publics, des artistes et des curateurs, afin d'interroger la construction des acquis dans notre société, et remettre en question leur dimension coercitive.

Ce programme est organisé par la Session 19 de l'Ecole du Magasin, formation professionnelle aux pratiques curatoriales établie au sein du Magasin-Centre National d'Art contemporain à Grenoble.

Les participantes sont :
Alissa Firth-Eagland, Sara Fuentes, Sophie Lapalu, Alice Marquaille, Maya Mikelsone, Veronica Valentini.

Les artistes sont :
Christophe André, Fouad Bouchoucha, Bruce High Quality Foundation, Cabello/Carceller, Claire Fontaine, Jean-Baptiste Farkas, Ivars Gravejs, Emilie Ibanez.

COMMENT DÉCONSTRUIRE LE GENRE
Cabello/Carceller (es)

Cela fait 20 années que j´habite à Madrid (Espagne). Dans le centre ville, une femme qui marche avec assurance sur le trottoir, avec une complexion forte, un pantalon, des cheveux courts, pas de bijoux et qui ne regarde pas les hommes de manière soumise ou séduisante, c´est plutôt une bombe de genre. Chaque fois qu´elle se promène, seule, ou à côté de sa petite amie, elle aura l´opportunité de connaître le concept de « vulnérabilité ».

À Madrid, en 2007, dans des journaux portugais, anglais et espagnols, nous pouvions lire l'histoire de Maria Teresinha Gomes (1933-2007). Cette femme, née à Madère, qui a vécu pendant 17 ans la vie fictive d´un Général de l´armée –homme- à Lisbonne, était moralement condamnée par les médias et la société dans son ensemble, pour avoir défié leurs plus inamovibles privilèges. Ceux du pouvoir militaire, du pouvoir religieux ou moral, du pouvoir économique, en fin de compte, les pouvoirs seuls attribués à l´homme (mâle) blanc hétérosexuel.

Si nous utilisions la terminologie du nouveau féminisme, Teresinha, biofemme, devient technohomme par le moyen des dispositifs de masculinité comme l´uniforme militaire, le langage corporel et les cheveux. Une femme-homme avec un corps auto construit, en processus, liminal, comme le corps de Claude Cahun (1894-1954) ou le corps de Frida Kahlo (1907-1954) dans les travaux qui explorent leur masculinité ; comme le visage d'Ana Mendieta dans Facial Hair Transplants (1972) ; comme le corps qui apparaît dans Les Hommes-Femmes et les Femmes-Hommes (1975) d'Annette Messager ; comme les portraits de la communauté lesbienne photographié par Catherine Opie ; comme le corps interféré de la photo Pin up (1997) de Zoe Leonard.

Notre proposition en tant que commissaire a visé à réactiver l´histoire de Teresinha Gomes. Nous employons ce cas réel comme une voie rapide par laquelle activer les pratiques qui mettent en question la notion binaire du genre, en accordant une attention particulière à ceux qui viennent de la périphérie, et qui génèrent un nouvel imaginaire politique, de nouveaux projets de transformation collective.

Dans ce contexte, il était essentiel de présenter la pratique artistique du collectif Cabello/Carceller, qui, depuis les années 90 développe des problématiques liées à la déstabilisation du genre et à sa reconstruction. En nous dirigeant vers elles pour qu´elles participent à How to deconstruct gender, elles nous ont parlé du projet sur lequel elles travaillaient actuellement : A /O (Caso Céspedes). Dans celui-ci, Cabello/Carceller prend la figure d'Elena/o de Céspedes, un hermaphrodite né au XVIe siècle, comme un outil pédagogique pour réapprendre le genre (CAAC de Séville, jus qu´à septembre 2010). Il n'y a pas de coïncidences…

Malheureusement, l'hypertechnification devient inopérante. Après tous les préparatifs, le 28 mai, la compagnie low-cost a annulé son vol en les laissant sur le terrain. Cependant, Helena Cabello et Ana Carceller ont eu la générosité inhabituelle de fournir un diaporama d'une qualité extraordinaire de leur travail, de sorte que nous avons finalement été en mesure de le projeter et d'en discuter avec le public.

How not to make an exhibition se proposait d'employer la fiction –dans ce cas-là, toute une vie fictive- pour lancer avec le public et les artistes des hypothèses de pensée et d´action pour mettre en question la société postfordiste. Nous ne pouvons pas laisser de faire remarquer que dans les conditions de production postfordiste, le travail matériel et immatériel des femmes occupent une importance numérique sans précédents. Ainsi, « femme » est un concept de classe qui est constamment associé à un degré plus élevé de précarité et de vulnérabilité que le concept de classe « homme ».

Pourquoi a-t-il été si dur de trouver ma position personelle-politique-curatoriale au sein du groupe des commissaires?
Quelle est la géopoétique de l'identité ?
Sommes-nous plus compétentes après le projet ? Pour qui ?
Quelles sont les difficultés, liées à la communication mais pas seulement, de cesser d'utiliser notre langue maternelle pendant dix mois?
Quels sont les points de rencontre entre le politique, le poétique et le langage ?
Qu'est-ce que l´innommable ?
Quel est le rôle de commissaire, à l'égard de l'artiste, dans lequel je me sens confortable?
Comment désobéir au contrôle politique du désir, des affects et de l'identité ?
Comment contribuer à détruire et à réapprendre le genre ?
Comment l´expérimenter ?
Comment court-circuiter les technologies du genre et leur inscription dans la mémoire du corps ?
Comment le faire à partir de la pratique artistique?
Comment questionner les moyens hégémoniques de représentation et suggérer des alternatives critiques ?
Comment contribuer à démonter les dispositifs politiques qui produisent les différences de classe, de la race, du genre et de la sexualité ?
Pourquoi ne connaît-on pas les premières pratiques artistiques féministes qui existaient avant la transition espagnole? Pourquoi les a-t-on silencé ?
Si en Espagne, Portugal ou Amérique Latine les processus totalitaires ont humilié la création, ont détruit la capacité émotionnelle et créative des individus et des groupes les plus critiques, comme pouvons-nous la réactiver ?
Comment restituer l´imaginaire et la mémoire collective des femmes, des gouines, des trans et des pédés ?
Quels sont les points de rencontre entre mémoire du corps et mémoire collective ?
Qui écrit l´histoire et pourquoi ?
Pourquoi les références anglo-saxonnes ont encore la voix dominante ?
Pourquoi Gloria Anzaldua ou Pedro Lemebel ne sont presque pas édités ?

Sara Fuentes

The Guardian, 19 juillet 2007, « Portugal's cross-dressing 'general' dies after 20 years as a man (Maria Teresinha Gomes) ». Photographe : Eduardo Tome.

HOW TO ACT IN THE PUBLIC SPHERE
Bruce High Quality Foundation (us),
Claire Fontaine (fr)

Imagine the power of compromise if we could collaborate
A curatorial propasal

What is more collaborative than production? What is more productive than collaboration? While these questions may seem simple at first, they become more complex when put into action between invested parties such as individuals, social groups and corporations. Global powers render talks behind closed doors. Negotiation and compromise are the less visible terms on which the world develops today. Who is making the decisions?

Inspired by our experience as members of the collective project by Session 19 of LEcole du Magasin, we define the sphere of contemporary life today as a collaborative process requiring constant transactions of mediation, bargaining, compromise and conflict.

The exhibition Imagine the power of compromise if we could collaborate unearths and weighs the effects of negotiation between individuals, groups and institutions by presenting films, videos and installations that foreground the complex relationship and bonds between time, economy, growth and subjectivity. The works investigate the possibilities and dilemmas of collaboration from physical space to global economies to interpersonal relationships.

Bik Van der Pol's Facts on the Ground (2010, 17:00 loop) is a single channel film installation which closes the circle that began the ethical investigations of land art. Shot from a helicopter, they documented Maasvlakte 2 which is a major economic and construction project offshore of Rotterdam and involves the spraying of more than 150 million m3 of sand into the sea.

Omer Fast's Godville (2004, 50:00 loop), a two-channel digital video installation, stitches together interviews with period actors from Colonial Williamsburg. Capturing them in historic character and in their contemporary lives, Fast weaves past and present, fiction and real life. Performed historical interpretations and personal accounts tell the story a group of individuals in the US whose identities hover in constant negotiation.

Luca Frei's Untitled (2004) is a social structure that creates literal space by inspiring numerous diverse possibilities for imaginative use. It consists of a black cast-iron tree decorated with cutout pentagons of bright yellow, orange, green, blue, purple and red surrounded by six benches with fabrics of these same colours offering space for contemplation, negotiation and for social interaction.

Mandla Reuter's Coppice (2007) places various plants in a high traffic doorway, requiring detours and creative passages. By transforming the physical parameters, this simple gesture not only addresses the functionality of space, but also toy with the idea of how such spatial manipulations affect viewers.

Ulla von Brandenburg's Around (2005) is a 16mm black and white silent film that shares unspoken rules of social belonging that govern reality. The camera turns in circles around a group of anonymous figures who also counter its movement to avoid its gaze. The faces of each character remain always out of view and we ourselves are not permitted to enter this circle.

Alissa Firth England, Veronica Valentini

COMMENT S'INTERROGER SUR L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE

Ivars Gravlejs (lv), Émilie Ibanez (fr)

Pourquoi Nelson Goodman?
Le livre de Nelson Goodman *L'Art en théorie et en action* fut le point de départ théorique de ma recherche sur la fiction. Le choix de ce philosophe est à l'origine de ma formation en Esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne où j'ai pu observer que le rôle de la philosophie analytique est souvent controversé, au profit de la philosophie continentale ou postmoderne. La différence entre les deux courants philosophiques apparaît très clairement à travers la question de l'art : L'école anglo-saxonne considère cette question comme une connaissance au même niveau que la science, tandis que l'école continentale comme une matière transcendantale. Nelson Goodman, un des représentants les plus importants de l'esthétique analytique, a fondé en 1967 le Projet Zéro à l'Université de Harvard, une recherche fondamentale dans l'éducation artistique, qui avait l'intention de prouver que l'art est une activité cognitive, et devrait donc être incluse dans l'enseignement général.

Ivars Gravlejs et la fiction en lui même.
L'artiste letton travailla pendant un an en tant que photojournaliste. Il publia ses photographies, mais retouchées, dans le quotidien tchèque "Denik", créant ainsi une falsification, s'opposant au principe de réalité du photojournalistime. Comme un jeu absurde à l'intérieur des médias, il utilise leurs moyens de manipulation. Au départ, la fiction n'est connue que par l'artiste lui-même, car la falsification est proposée comme la vérité. C'est avec l'exposition *My newspaper* à la galerie NoD Box à Prague, que l'artiste découvre au public ses manipulations, exposant l'original et la photographie fictionelle juxtaposées.

Une édition artistique limitée.
Pour mettre en dialogue la théorie et la pratique artistique par le biais du thème de la fiction dans un format qui n'est pas celui d'une exposition classique, j'ai proposé d'introduire les photographies retouchées d'Ivars Gravlejs dans l'ouvrage de Nelson Goodman. L'intervention dans le livre est ainsi une manière de questionner ses thèses théoriques en y ajoutant l'action - les photographies. La thèse, une théorie que l'on tient pour vraie et que l'on soutient par une argumentation ferme, s'avère instable en rapport avec la pratique.

L'offrir aux bibliothèques des écoles d'art.
Infiltrer le livre dans les bibliothèques des écoles d'art est un « expériment » dans l'enseignement artistique en France, qui propose aux étudiants en art une autre approche à la théorie ainsi que la complémentarité à la pratique.

Émilie Ibanez et BARBARa bibliothèque périplasticienne.
Pour activer le livre *L'Art en théorie et en action*, Émilie Ibanez a été invitée à la librairie du Magasin pour y installer *BARBARa bibliothèque périplasticienne* autour des thèmes de la fiction, de l'éducation, du mode d'emploi et de la philosophie analytique, inversant ainsi les rôles d'un curateur et d'un artiste. Ce dernier en effet présente un projet curatorial.
Lectrice publique et accompagnante bibliographique, Emilie Ibanez contribue à la continuation du projet et au questionnement sur l'enseignement.

Maya Mikelsone

COMMENT PERCEVOIR LA RÉALITÉ
À TRAVERS DES ÉTATS ALTÉRÉS DE CONSCIENCE
Fouad Bouchoucha (fr)

Pour Erik Satie, être compositeur était désolant en ce sens que, pour atteindre le public, il faut transiter via un interprète. L'interprétation c'est ce qui rend intelligible un signe, un message complexe, voire caché.
A en croire le sensualiste David Hume, une perception est une construction mentale (cognitive pourrions-nous dire aujourd'hui), elle est une idée correspondant à une impression construite à partir d'une sensation forte. Cette dernière a été analysée via une habitude, une attente culturelle. Nos perceptions sont ainsi notre relation directe avec la réalité, dictée par nos habitudes.
L' « inquiétante étrangeté » (Unheimliche) décrite par Freud est un état dans lequel nous ne savons plus ce qui est réel de ce qui est fictionnel. Le doute qui s'empare de l'esprit et le perturbe permet de questionner ce que nous prenions pour réalité acquise.
Les *Vexations* d'Erik Satie sont cette composition à répéter 840 fois ; elle provoque ainsi une sorte de suspension de la réalité. En effet, cette partition n'a jamais été dévoilée par Satie de son vivant : elle était un objet de pensée, peut être un exercice confidentiel, voire intérieur. Ce contexte demande à l'interprète d'être son propre auditeur et, en performance, il compose sa méta-partition par les altérations dues à la fatigue. Cette partition participe de la recherche de Satie de détruire les normes qui séparent le compositeur de l'auditeur, via l'interprète. En inscrivant des indications sur ses partitions, Erik Satie échelonne les niveaux de compréhension des ses partitions : les notes agencées ne sont plus seules à suivre, il faut altérer son jeu et s'ouvrir soi même à la composition.
Cette partition est un support à la création d'une œuvre qui vient interrompre le flux entre sensation/perception. Cependant, cette nouvelle perception n'est pas perceptible car elle est une projection : la partition présuppose son intellection.
John Cage publie la partition d'Erik Satie pour l'orchestrer quinze ans plus tard. Il souhaite retirer l'aspect vexatoire pour faire des Vexations une pratique zen, le jeu ou l'écoute des répétitions permet un état méditatif propre à avancer vers le satori, l'éveil. D'ailleurs, afin d'éviter toute impression de douleur dans la durée, les spectateurs payent « l'entrée » au prorata inverse du temps passé en salle afin de les récompenser pour l'effort. C'est en outre suite à cette interprétation qu'il écrira *Prière Silencieuse* (renommée 4'33''). Néanmoins, en performant la partition il la prive de sa remise en question de la triade compositeur-interprète-auditeur : il la réintègre à une situation conventionnelle de monstration et lui retire de fait une intimité voulue par le compositeur.
Selon Michel de Certeau la tactique est l'ensemble des moyens employés par les individus pour résister aux stratégies des systèmes dominants et coercitifs. La collaboration entre acteurs divers – compositeur historique, musiciens, curatrice, artiste, partenaires techniques - vient contrer l'individualisation galopante des relations sociales. Le travail en collaboration vient s'insérer dans les failles du système concurrentiel qui encadre tout échange professionnel, il est une tactique appliquée visant à dégager un espace rendant disponible à la création.
La sémiose, définie par Charles Sanders Peirce, est un processus signifiant en action : les habitudes partagées évoluent en reposant sur des croyances préétablies qui modèlent les formes de l'action. En remettant en question les croyances, ont peut contrer les habitudes et agir avec efficience. La partition des *Vexations* propose un moyen, un schéma, pour contrer nos habitudes perceptuelles.

Fouad Bouchoucha apporte une interprétation des *Vexations* en composant une nouvelle partition. Il questionne l'autorité de l'artiste en fondant son travail dans celui d'un autre artiste et en offrant au spectateur la possibilité de composer sa propre œuvre, qui se matérialise dans son esprit. Tout comme l'œuvre de Satie, l'œuvre de Bouchoucha suspend les objets dans leur rôle réel. La partition ne nécessite pas son interprétation, que ce soit celle de Satie ou celle de Bouchoucha. Elle est un travail de pensée qui trouve son efficacité dans l'imaginaire, dans une élaboration projective. Les matériaux bruts et le plan de montage succin disposés au cœur de l'installation sont une nouvelle partition qui suspend les fonctions mêmes de ces objets.
De l'Unheimliche à la méditation, de la fiction au satori, la réalité est traversée par des pensées qui la questionnent. Notre appréhension de la réalité est interrompue, ce qui provoque une impression de suspension du réel, ici dans le temps et l'espace de l'œuvre. La partition est efficiente dans l'imaginaire, dans l'intellection de ses formes et enjeux. Elle trouve son fonctionnement dans la suspension potentielle du réel, provoquée ou non par celui qui se penche sur la partition qui lui est soumise.

Alice Marquaille

COMMENT INTRODUIRE DES PROTOCOLES ARTISTIQUES POUR PIVOTER NOS COMPETENCES
Christophe André (fr), François Deck (fr), IKHÉA©SERVICES (fr)

Qu'attendons-nous de l'art ?
(Doit-on attendre quelque chose de l'art ?)
Qu'est-ce qui fait œuvre ?
Pourquoi choisir le champ de l'art ? Ce champ peut-il se confondre à d'autres ?
Une œuvre peut-elle « fonctionner » si elle n'est pas vue comme telle ?
L'art peut-il avoir un impact réel, sur le réel ?
La fiction peut-elle être une tactique pour penser le réel ?
Comment la fiction peut-elle alors « prendre corps », avoir « des effets réels, plutôt que d'être des reflets du réel » ?
Pouvons-nous « faire usage » de l'art ?
Quand l'art est-il traversé par le politique ?

Est-il possible de faire entrer dans le cadre de l'institution des pratiques « hors cadre », sans les dénaturer ?
Comment « exposer » ces processus, ces actions ? Par quel biais relayer ces pratiques ?
Comment définir le travail curatorial ?
Qu'est-ce qu'une exposition ? Est-ce toujours une forme adéquate ?
Que signifie proposer comme projet final de l'Ecole du Magasin / aujourd'hui / à Grenoble une non-exposition ?
Pourquoi nommer par la négative ? Ne devons-nous pas inventer de nouvelles terminologies pour de nouvelles pratiques ?
Où est l'art au sein d'une non-exposition ? Et le public ?

Quelle position adopter au sein d'une école curatoriale, sans maîtres ni élèves ?
Comment travailler en groupe ? Qu'est-ce qu'un collectif ? Une collaboration ? Une coopération ?
Comment activer un débat ? Faut-il convaincre ?
Pouvons-nous (devons-nous) forcer les individualités à former du commun ?
Les modes de travail qui régissent le monde de l'art au sein du capitalisme tardif encouragent-ils la concurrence et l'affirmation des individualités ? Est-il possible de mener un travail de groupe dans ce cadre ?
L'école, en tant que formation professionnelle, a-t-elle pour but de préparer au monde du travail ? Quel serait le monde du travail pour un curateur ?
Quelles sont les compétences qu'un futur curateur doit acquérir ? Comment valoriser nos incompétences ?
Comment réévaluer ce que nous pensons comme acquis ?
Comment pivoter nos compétences ?
Est-ce qu'appliquer des protocoles artistiques à notre travail curatorial le permettrait ?
Pouvons-nous adopter les « tactiques de fiction » telles qu'appliquées par les artistes comme une méthode de travail ?
Qu'attendions-nous d'une école expérimentale ? Que pensons-nous avoir appris ?
Pourquoi étions-nous venues ? Comment partons-nous?
Sommes-nous plus compétentes ? Pour qui ?

Sophie Lapalu